

A REPRESENTAÇÃO DO ATO DA LEITURA NO ROMANCE EM
PRIMEIRA PESSOA: UM ESTUDO DE CASO A PARTIR DA
OBRA *O IRMÃO ALEMÃO*, DE CHICO BUARQUE

*THE REPRESENTATION OF THE ACT OF READING IN A FIRST
PERSON NOVEL/NARRATIVE: A CASE STUDY FROM IRMÃO
ALEMÃO BY CHICO BUARQUE.*

Anderson Trindade Chaves⁵⁹

RESUMO: Este artigo procura apresentar uma leitura de abordagem crítica para o romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque⁶⁰, de modo a analisá-lo enquanto composição narrativa tendo em vista o uso da narração em primeira pessoa. Nas formulações de Maria Lucia Dal Farra (1978), busca-se a fundamentação teórica necessária para caracterizar os romances que colocam em cena a presença de um narrador-protagonista. Nesse sentido, pretende-se mostrar que a narração formalizada articula um tipo de representação de ato performativo da leitura. Assim, entende-se que a narrativa de *O irmão alemão* indicia a situação de mutabilidade do romance quando se toma por parâmetro a tradição do próprio gênero literário no contexto da modernidade.

Palavras-chave: Literatura; romance; representação literária.

ABSTRACT: This article aims to present a critical reading approach for Chico Buarque's novel *O Irmão Alemão*, in order to analyze it as a narrative composition in view of the use of first-person narration. The formulations for the necessary theoretical substantiation to characterize

⁵⁹Mestrando em Teoria da Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul-PUC/RS. Bolsista CNPq.

⁶⁰ Este trabalho resulta de um projeto de dissertação de mestrado ainda em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Portanto, o que se apresenta são os resultados preliminares de uma pesquisa e investigação sobre o romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque.

the novels that put in the presence of a protagonist-narrator can be found in the work of Maria Lucia Dal Farra (1978). In this sense, it is intended to show that a formalized narration articulates a performative act, representing the act of reading. Thus, it is understood that the narrative of *O Irmão Alemão* indicates the changing situation of the novel when one takes as a parameter the tradition of the literary genre itself in the context of modernity.

Keywords: Literature; novel; literary representation.

1 Considerações iniciais

Em termos aristotélicos, o romance moderno⁶¹ consagrou a fabulação na sua maneira de formalizar a representação literária. Fez das possibilidades do exercício mimético a arte de narrar uma história capaz de conduzir o leitor para um universo ficcional que, muitas vezes, não só explora o real e as suas dimensões, como também o recria e o transforma, ampliando as nossas percepções enquanto visão de mundo. Nesse sentido, o teórico russo Mikhail Bakhtin (1988), ao propor uma compreensão estilística do gênero, destaca a importância da narração como o fundamento principal do romance na qualidade enunciativa de materialidade discursiva, pois assim se constitui a palavra e a fala de quem integra a história ficcional que se apresenta para o leitor:

Disto se segue uma característica extraordinariamente importante do gênero romanesco: o homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam o seu discurso original, sua linguagem. O principal objeto do gênero romanesco, aquele que o caracteriza, que cria sua originalidade estilística é o homem que fala e a sua palavra. (BAKHTIN, 1988, p. 135)

⁶¹ Por romance moderno, entendemos a partir da tradição do gênero que se instaurou no contexto da modernidade enquanto “epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática [...]”, conforme a formulação teórica de Georg Lukács (2000, p. 55) na obra *A teoria do romance*.

A formulação do autor esclarece a razão pela qual, no romance, a narração, e também a narrativa de um modo geral, adquirem tanta força e expressividade estética. Trata-se, sobretudo, de um gênero que expõe uma ação: o “homem que fala”. Para que a representação do ficcional se dê, o dizer, na complexidade do discurso – palavra e fala – precisa articular a dimensão de um mundo potencial em que a voz que enuncia o relato tem revelada a natureza de “sua própria concepção de mundo, personificada em sua ação e em sua palavra” (BAKHTIN, 1988, p. 135). Segundo Bakhtin (1988), articular uma reflexão teórica sobre o romance implica perguntar-se sobre quem é, de fato, a “pessoa” que enuncia no âmbito dessa materialidade discursiva. Algo cujo desdobramento o autor aproveita, inclusive, para desenvolver as questões do dialogismo, cerne da matriz do seu pensamento teórico.

A indagação sobre quem fala no romance tornou-se tão fundamental para as possibilidades de compreensão do gênero que, ao longo do tempo, surgiram, nos estudos literários, inúmeras perspectivas teóricas com a finalidade de melhor apreender, conceitualmente, o fenômeno sempre múltiplo e variado da forma romanesca ao desenvolver de maneira plena o campo da ficção. Em sua maioria, tais perspectivas dedicam-se à instância do narrador, uma vez que o romance exige a narração, conforme advertiu Adorno (2003), em seu ensaio clássico, sobre a posição do narrador⁶². Não por acaso, as investigações em narratologia continuam vigentes até hoje em muitos trabalhos críticos sobre as mais diferentes manifestações de estilo da forma romanesca.

No caso de uma construção de romance em primeira pessoa, a presença do narrador resulta ainda mais evidente, já que este partilha de uma dualidade ao enunciar-se “eu”. A voz da narração assume o protagonismo dentro da histórica narrada, de modo que todo o processo discursivo tem aí o seu inegável epicentro de sistematização estética.

Atenta às possibilidades e limitações desse protagonismo na composição do narrador em primeira pessoa, Maria Lucia Dal Farra

⁶² Para Adorno (2003), a posição do narrador no romance moderno “obriga a destacar um de seus momentos, ainda que isso seja uma violência. O momento destacado será o da posição do narrador. Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 50). Não discutiremos a tese do autor neste trabalho, porém a citamos no sentido de destacar a importância da narração para a forma do gênero romanesco.

(1978) resgata as diferentes formulações teóricas sobre o foco narrativo a fim de problematizar o conceito de ótica. Conceito relacionado à presença discursiva, no domínio da narrativa, da categoria de autor-implícito. Essa categoria foi proposta por Wayne Booth (1980), em seu conhecido estudo intitulado *A retórica da ficção*, cujas formulações servem de base à autora quando ela se propõe a pensar a obra do romancista português Vergílio Ferreira.

Conforme Dal Farra (1978), a categoria de autor implícito amplia a percepção composicional do romance, sobretudo, porque não se restringe à descrição de diferenças dicotômicas entre narradores de primeira ou terceira pessoa. As limitações dessas vozes, em seus ângulos de visão e cegueiras, estabelecem uma gama de possibilidades narrativas quando se passa a considerar uma dimensão maior, global do discurso romanesco, independente se em primeira pessoa ou não. Esse cotejo resulta possível em função da apreciação do conceito de ótica que, por meio do autor-implícito, revela mais sobre o universo ficcional do que a instância do próprio narrador. Através da ótica do romance, pode-se apreender o não-dito do discurso, ou seja, aquilo que se deseja silenciar, escamotear, mas que também tem efeitos de sentidos tanto nas narrações de primeira pessoa quanto nas de terceira. Mesmo a onisciência do narrador de terceira pessoa figura como máscara de manipulação do autor-implícito, pois o ângulo de visão de tal narrador só serve para obliterar o que não se pode ou não se quer revelar do universo ficcional.

Acontece que a manipulação da máscara do narrador em primeira pessoa pelo autor-implícito não se estabelece sem que esteja apreciada, de antemão, o fundamento estético que esse tipo de composição exige. Tal especificidade corresponde, sobretudo, a uma ambivalência da narração centrada na perspectiva de um narrador-protagonista que precisa ser, simultaneamente, sujeito e objeto do próprio relato:

Este conceito implica a presença de dois atos deferentes – o narrar e o experimentar – catalisados num único ser, que pode distanciar-se ou aproximar-se de si mesmo. O espaço cavado entre os dois “eus” – distância e proximidade de perspectivas – é elástico e não pode ser delimitado, pois se permite oscilar desde a gradação máxima – o narrador é velho e o personagem é moço – até a mínima, onde o narrador e personagem estão situados no mesmo tempo. (DAL FARRA, 1978, p. 40)

A experimentação da dualidade de um narrador, exercendo a sua atribuição narrativa – relatar os fatos da história ficcional – e também vivenciá-los enquanto personagem, coloca o romance em primeira pessoa como constructo formal que, necessariamente, alça para a sua significação a referência aos seus próprios processos de escrita ficcional. Assim, o autor-implícito, ao se apropriar da máscara de um narrador-protagonista, faz com que este adquira uma figuração ilusória de autoria, permitindo-lhe uma autonomia para responder por reparos, juízos e considerações a respeito da elaboração do que se escreve no romance. Algo que, conforme a autora, projeta uma “ascendência da narração sobre a diegese” (DAL FARRA, 1978, p.44). Desse modo,

muitas vezes, do lugar difícil das suas decisões, o autor-implícito permite ao narrador a simulação de ter consciência de estar escrevendo romance. Possibilita-lhe, então discutir o trabalho e as vicissitudes que afligem ao narrador na decorrência da obra. [...]

Assim, se em muitos casos o autor-implícito concede que o narrador explicita a labuta com o texto, o aflitivo gesto de dar ordem à matéria, a confissão da disparidade entre o que pretende narrar e o que narra, ou a erosão que a contingência planteia sobre o relato – dados que surgem em Proust e em Gide (*Les faux monnayeurs*) –, é porque quer conferir maior verossimilhança ao ato da produção. (DAL FARRA, 1978, p.43)

O cerne do argumento de Dal Farra é, para a compreensão do romance em primeira pessoa, o processo de elaboração ficcional onde o narrador-protagonista tem a sua autonomia sobre a narração confundida com a autoridade de autor do próprio romance, expressando considerações a respeito dos procedimentos de escritura do texto. A autora entende que a “situação do autor-implícito é épica como o é aquela que é declarada pelo narrador em primeira pessoa, o seu caráter pretérito reside mais propriamente no ato da criação que no trabalho de doar sentido à criação”. (DAL FARRA, 1978, p.44)

A situação do autor-implícito coincidente com a de seu narrador-protagonista – épica, nos termos da autora – estabelece-se devido à constituição ambígua de que procede o romance em primeira pessoa. Articula-se, assim, uma narração que faz do sujeito que enuncia a

personagem de si mesmo enquanto participante dos fatos do enredo. A maneira de sustentar o aspecto dual que se desenha como característica determinante desse tipo de narrativa dá-se pela via da explicitação dos encaminhamentos da escrita no ato ficcional, mais que o “doar sentido à criação”.

Desse modo, torna-se plausível ao narrador localizar na história que conta a sua participação enquanto personagem, principalmente, pela possibilidade de manejar a verossimilhança de seu conhecimento sobre o universo ficcional. Em última instância, trata-se da simulação de uma consciência sobre a própria escrita do romance, marcando maior ou menor de grau de distância ou proximidade a respeito da matéria que narra.

Através dessa concessão, o autor-implícito entrega ao narrador-protagonista uma autonomia a respeito do processo de construção ficcional do texto. Instalam-se as interseções na diegese que funcionam para ponderar o arranjo dos fatos narrados a partir da percepção subjetiva da instância do “eu”, das motivações da consciência do narrador-protagonista por escolher relatar uma sequência de episódios ou da escolha por também silenciar e/ou sumarizar tantos outros.

Portanto, não se torna um risco sublinhar que o valor de ênfase na narração em relação à diegese está arregimentado em um narrador-protagonista que, ao invés de firmar a significação da história dos episódios relatados, escolhe atribuir sentido ao exercício da ação de narra-se no contexto desses episódios. Isso porque o discurso do romance em primeira pessoa funda uma representação literária de mundo a partir do momento em que o sujeito da narração se faz objeto do próprio relato.

As relações teóricas que estabelece Dal Farra (1978) na apreciação das categorias de autor-implícito e de narrador-protagonista nos romances em primeira pessoa servem de fundamentação para compreender a complexidade formal que se coloca nessa lógica discursiva. Nesse sentido, há o paradigma de duas noções, a de sujeito e a de objeto a ser nomeado pela representação. Noções que resultam determinantes para a transfiguração do real que a ficção assim constituída possibilita articular.

A ordenação simultânea da narração de um narrador que deve se situar como sujeito que relata e como personagem que experimenta o mundo narrado torna-se o alicerce definitivo para que os romances em primeira pessoa consigam a verossimilhança de suas ficções. Sobretudo, àquela que se deseja coerente na expressão de uma subjetividade com ‘status’ de autoria, cuja natureza instaura e desdobra, por si só, as amarras e possibilidades de todo universo ficcional. Então, através de tais

A representação do ato da leitura no romance em primeira pessoa:
um estudo de caso a partir da obra *O irmão alemão*, de Chico Buarque | 175

pressupostos, há um caminho para pensar a forma dos romances em primeira pessoa.

2 Apontamentos de análise para o romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque: a representação do ato da leitura em primeira pessoa

As formulações de Maria Lucia Dal Farra (1978) servem para, inclusive, orientar uma leitura de abordagem crítica ao romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque, pois nele o que se apresenta é uma narrativa em primeira pessoa onde o sujeito que se enuncia “eu” está em busca de seu irmão bastardo desaparecido no contexto nazista da Alemanha de Hitler. Nesse sentido, a procura dá-se por meio de cartas, documentos, fotos, etc, que o narrador-protagonista encontra entre os livros da biblioteca de seu pai, Sérgio de Hollander. Contudo, ainda que se efetive a procura, esta não está marcada por uma lógica de investigação objetiva de fins pragmáticos e positivamente racionais, capaz de articular uma narrativa de reconstituição histórica de um passado numa menção sucessiva e exata dos fatos, conforme demonstraremos mais adiante. Também não há uma explicitação memorialística, uma vez que inexistente a referência a lembranças orgânicas constantes por parte do narrador-protagonista, de modo que permita a ele uma compreensão global do passado em relação ao seu presente imediato.

O que se estabelece na ficção é uma ação de procura ao sabor do acaso, pois o narrador-protagonista não dispõe de nenhuma informação prévia sobre o irmão desaparecido e que almeja encontrar, tamanho o seu desconhecimento sobre o passado da vida dos seus pais. Nesse sentido, é folheando um dos livros da biblioteca de seu pai que encontra uma carta de Anne Ernest, judia alemã com quem Sérgio de Hollander, possivelmente, teve um caso amoroso, deixando-a grávida. A partir de tal carta, o narrador-protagonista mobiliza-se em uma busca por detalhes que lhe tragam alguma clareza a respeito do contexto dos acontecimentos desse passado para conseguir saber do paradeiro desse irmão desaparecido e, até então, encoberto pelo tempo e esquecimento que o mesmo é capaz de promover.

O acaso tem a sua parcela de intervenção na vida ficcional das personagens do romance, mas ele não determina todas as ações em curso. O próprio narrador na condição de personagem evidencia uma atitude diante dos fatos descobertos por meio da carta encontrada no interior do livro. Na cena transcrita, temos como analisar a empreitada da procura idealizada pelo narrador-protagonista:

Na tardinha de 20 de maio de 2013, embarquei no vôo da Lufthansa ciente de que não dormiria. Não sabia que poltronas de avião são tão apertadas, nem que um varapau alemão invadiria meu espaço com o seu joelho. Mas depois de noites e noites a sonhar com esta viagem, eu não haveria de fechar os olhos logo agora que a realizo, mesmo que estivesse refestelado na primeira classe. Reservei um assento de janela na expectativa de avistar o mar, mas o avião nem bem decola e já embica nas nuvens. Por cima das nuvens, em altitude e velocidade de cruzeiro, seguimos mais ou menos a linha do litoral brasileiro que o navio do meu pai costeou em 1929. Acompanho a rota área na revista de bordo com a divertida sensação de sobrevoar, aos quase setenta anos de idade, os caminhos do meu pai antes dos trinta. Posso até me vangloriar de já ter lido provavelmente todos os livros espalhados no seu camarote, bem como tantos outros que ele só mais adiante virá a conhecer: já leu Kafka, seu Sérgio? E o que está esperando? Na ida para a Europa, meu pai ainda devia estar às voltas com gramáticas alemãs, quando muito se arriscaria em fábulas infantis com um dicionário no colo (BUARQUE, 2014, p.206).

A partir dessa cena, algumas questões podem clarificar a globalidade do engenho narrativo não, necessariamente, porque nela o leitor aproxima-se, de fato, do fim do romance, mas, sobretudo, pela particularidade da ação. A natureza da ação expressa mais que a dinâmica se delas for considerado o caráter simbólico de significação para com as referências do real histórico mencionadas pelo narrador-protagonista.

O sujeito narra o seu colocar-se em trânsito por estar implicado em sua determinação a favor da busca de conhecimentos sobre o paradeiro do irmão estrangeiro. Deixa o seu país para viver a situação da viagem, no trajeto efetuado em outro momento por seu pai. Isso perfila um desejo de experiência de vida, a qual se instaura com nuances de inesgotável obsessão, “mas depois de noites e noites a sonhar com esta viagem, eu não haveria de fechar os olhos logo agora que a realizo”. (BUARQUE, 2014, p. 206)

O desejo que se materializa na emergência de uma viagem planejada, intencionada, como um agir efetivo, “na tardinha de 20 de maio de 2013, embarquei no vôo da Lufthansa ciente de que não

dormiria” (BUARQUE, 2014, p.206), à luz de uma consciência das condições histórico-temporais em que se dá o momento a ser vivenciado, “aos quase setenta anos de idade, os caminhos do meu pai antes dos trinta” (BUARQUE, 2014, p.206). O acontecimento em si acarreta a sumária subtração de inferência do acaso como um fundamento sempre presente nas circunstâncias do real vividas pelo narrador-protagonista. A narração explicita o teor da tomada de decisão no sentido de uma escolha própria da subjetividade que resplandece. Isto é, declara-se uma atuação voluntária.

A ação em curso só pode ser realizada em uma única margem de tempo para que conforme a ideia de fluxo realidade: a situação do presente. Da vigência do atual em relação ao pretérito. O procedimento de linguagem que arquiteta essa condição se configura por meio de uma similitude. O tempo da enunciação é, quase sempre, o tempo do enunciado. Sobretudo vinculado ao narrador-protagonista, o discurso, no todo do romance, não se sustenta distante das histórias narradas, quando assim não procede, logo, se aciona o instantâneo do real.

Em outros termos, a par e passo, a narração e a diegese figuram também a partir de uma ordem de semelhança. Como exemplo, inclusive, tem-se a menção de uma data cronológica específica que marca o enunciado acerca de um passado, “20 de maio de 2013”, mas que é atualizado pela enunciação, onde a semântica da construção verbal é compactada pela conjugação do movimento simultâneo, indicado por “realizo”, “posso”, “acompanho” etc. Por isso, o caráter memorialístico inexistente. O narrador-protagonista não recorda um passado. Ele atua sobre um presente em aberto, indeterminado e em curso no tempo dos acontecimentos narrados.

O fluxo de tempo na narração alça para a significação dos sentidos do discurso ficcional a expressão simbólica na linguagem do romance. O narrador-protagonista, no mesmo trajeto do pai, Sergio de Hollander, não denota o passado a partir de uma referência empírica que outrora foi em conformidade com as condições vigentes da própria materialidade histórica à época. Pelo contrário, “posso até me vangloriar de já ter lido provavelmente todos os livros espalhados no seu camarote, bem como tantos outros que ele só mais adiante virá a conhecer: já leu Kafka, seu Sergio? E o que está esperando?” (BUARQUE, 2014, p.206), viceja a substância do pretérito na qualidade de alusão que passa a constituir um imediato do tempo presente o qual surge e se marca como afirmação do real vinculado ao instante da enunciação.

Ainda que se esteja à luz de um mesmo percurso, a viagem como signo de compreensão da experiência de vida entre pai e filho não resulta produtora para que se possa explicar a carga simbólica que o romance conforma. Tampouco serve a proporção comparativa do passado de um em relação às possíveis interferências no presente de outro, porque, enquanto temporalidade, as marcas de outrora estão apresentadas a partir de uma perspectiva que enquadra o conjunto de referências reais acerca de determinado contexto histórico na vigência de uma alusão. Isto é, distante de qualquer possibilidade de explicação objetiva sobre o momento presente do narrador-protagonista.

O deslocamento está significado como desejo, afastado de qualquer dimensão de valor reservado à reconstituição da memória factual. O resgate de explicação possível para o simbólico na linguagem estabelece-se pelo o que de comum se dá na experiência de vida daquele que enuncia o próprio protagonismo em relação ao pretérito que menciona à maneira de alusão: a leitura como um ato de ação na contingência do real. “Já leu Kafka, seu Sergio? E o que está esperando?” (BUARQUE, 2014, p. 206).

Na validade do simbólico, o que se evidencia como intersecção do passado em relação ao presente próprio da narração, resulta da natureza de uma ação em curso, sendo esta recortada de um único modo, o narrador-protagonista vangloria-se, porque lê. Nos anos 30, em viagem à Alemanha, indica-se também o suposto agir do pai, “ainda devia estar às voltas”, ação daquele que lê para também tentar aproximar-se de um universo desconhecido (BUARQUE, 2014, p. 206). Torna-se possível, ainda, tomar para análise outra cena de emenda da significação dos sentidos no cerne da narração, pois, justamente, esta tem como correspondência o enlace discursivo de caracterização da personagem do pai no momento em que se explicitam as tensões próprias do convívio familiar. O narrador-protagonista faz o registro:

Não vou mentir que nunca entrei naquele escritório, na sua ausência eu entrava mesmo. Era uma sensação semelhante à de invadir o carro alheio, mas desta vez é como se eu o fizesse com o dono sentado à minha espera. Penetro pé ante pé na fumaceira e encontro meu pai de pijama como sempre o recordarei, recostado na espreguiçadeira com os óculos no alto da testa, um livro nas mãos e um toco de Gauloises prestes a queimar os seus dedos. Agora ele ajusta os óculos para me enxergar e tosses

A representação do ato da leitura no romance em primeira pessoa: um estudo de caso a partir da obra *O irmão alemão*, de Chico Buarque | 179

duas vezes, sempre duas vezes, depois pergunta se andei mexendo nos seus Kafkas. Nunca, respondo de bate-pronto, aliviado porque pelo menos desse crime sou inocente. Aí ele me desconcerta: e o que está esperando? Acho que ainda não posso ler Kafka no original. Eu? Acho que ainda não posso ler Kafka no original. Mas nem com três anos de escola você aprendeu alemão? Leva os óculos de volta à testa e retoma a leitura de um livro chamado *Strahlungen*, que salvo engano significa irradiações, resplendores ou coisa que o valha. (BUARQUE, 2014, p.57)

Nos termos transcritos, não se expõe, apenas, o lugar de predileção do pai, “não vou mentir que nunca entrei naquele escritório” (BUARQUE, 2014, p.57). A situação de momento do personagem, “encontro meu pai de pijama como sempre o recordarei, recostado na espreguiçadeira com os óculos no alto da testa, um livro nas mãos e um toco de Gauloises prestes a queimar os seus dedos” (BUARQUE, 2014, p.57). Ou, inclusive, a animosidade que se estabelece no diálogo, “mas nem com três anos de escola você aprendeu alemão?” (BUARQUE, 2014, p.57).

Antes de tudo, o dizer do narrador-protagonista proclama, retoricamente, a intenção de uma confissão, revelando a particularidade de sua ação. De tal modo, como sintagma de nexos narrativos, “desta vez” registra a recorrência de um mesmo evento que se marca pelo interesse de inserção em um espaço que, não sendo o seu, é capaz de sugerir um universo inapreensível, mas sob o qual se almeja na ordem de satisfação e transgressão na ordem de um desafio. “Era uma sensação semelhante à de invadir o carro alheio”. (BUARQUE, 2014, p.57)

A menção à obra de Kafka parece responder à tônica de realização dessa vontade de apreender o que ainda não é domínio de conhecimento. Assim, a importância de decodificar os signos da literatura, para poder apreendê-la em sua essência, livre de qualquer tradução, “acho que ainda não posso ler Kafka no original”, sinaliza que desejo e ação correm intrínsecos conforme a égide de recorte da narração (BUARQUE, 2014, p.57).

Na extensão desse contexto, o questionamento (“já leu Kafka, seu Sergio? E o que está esperando?”) que o narrador-protagonista devolve ao pai no discurso como reação à provocação feita (“aí ele me desconcerta: e

o que está esperando? Acho que ainda não posso ler Kafka no original Eu?”) recomenda a noção de totalidade de um percurso de experiência do narrador-protagonista. Isso porque a expectativa de um conhecimento sobre literatura, representada no desejo da ação de leitura, realiza-se como a formação intelectual que o credencia à qualidade de leitor erudito, tal qual a caracterização de personagem dada ao pai. Não resulta despropositada nem estranha, então, a declaração conclusiva do narrador-protagonista, “posso até me vangloriar de já ter lido provavelmente todos os livros espalhados no seu camarote, bem como tantos outros que ele só mais adiante virá a conhecer [...]” (BUARQUE, 2014, p.57).

O sujeito da narração enquanto protagonista, que se credencia certo tipo leitor, dimensiona os sentidos ficcionais do romance, principalmente, pelo fato de encadearem uma lógica coesa e total para aquilo que se expressa como verve da narrativa, algo que não acontece na relevância de nenhum outro aspecto. Como já observamos antes, o acaso, a viagem, nem mesmo a procura por um irmão desaparecido não figuram signos que possibilitam enlaçar, em termos de representação, a natureza de uma significação plena para o desdobramento ficcional do romance. Somente o desejo e a ação em curso através de um único ato, o da leitura, coadunam o caráter expressivo do discurso romanesco através de uma ideia de totalidade entre o plano da enunciação e as ações referenciais do universo narrativo. O reforço desse argumento adquire ainda mais consistência quando, por margem de diferenciação, pontua-se o interesse do irmão consanguíneo, Mimmo de Hollander, pela leitura de revistas gibis:

Vou para a cama com a roupa do corpo, depois me dou conta de que não apaguei a luz. Mas, acho que não precisa, posso cobrir a cara com a manta, e debaixo dela não está nem quente nem frio. Está bom para ficar pensando na minha amizade com o Thelonious, o que me leva a pensar no meu pai com meu irmão, que entra à vontade no escritório, mas que só lê gibi, o que me leva a pensar em algum dia revelar a meu pai que, bem ou mal, li em francês o Guerra e Paz até a metade [...]. (BUARQUE, 2014, p.13)

A distração do irmão mais velho que, embora disponha de livre acesso, não faz uso da biblioteca de seu pai, porque como leitor apenas nutre o gosto por gibis, contrasta com a imagem em cima da qual o narrador-protagonista constrói a sua identidade de personagem, “o que

A representação do ato da leitura no romance em primeira pessoa: um estudo de caso a partir da obra *O irmão alemão*, de Chico Buarque | 181
me leva a pensar em algum dia revelar a meu pai que, bem ou mal, li em francês o Guerra e Paz até a metade”. (BUARQUE, 2014, p.13)

De tal jeito, resplandece o modo como se referencia um conhecimento de literatura. A manifestação do narrador-protagonista não contempla, em absoluto, uma significação de leitura capaz de perscrutar a importância interpretativa de valor crítico, estético e/ou literário de *Kafka* ou do romance *Guerra e Paz* para as dobraduras das instâncias ficcionais que constituem a obra em análise, no sentido de dar corpo a uma referência concreta de amálgama dos sentidos.

O absurdo das ficções kafkianas não está, por exemplo, inserido na ordem discursiva do narrador-protagonista, nem mesmo quando menciona a barbárie histórica da Alemanha nazista, contexto de vida que atravessa a existência do próprio irmão alemão. O conhecimento da literatura responde a um valor simbólico de interesse, desejo e atuação conforme um perfil de leitor. Isto é, o ato da leitura como a propriedade essencial daquilo que personaliza o traço idiossincrático da personagem do sujeito responsável pela narração: um leitor cujas credenciais estão implicadas e sugeridas por meio da narrativa.

Não por acaso, a situação ficcional de disparo da narração emana de um gesto bastante familiar para todo aquele que se dedica à apreciação de *O Irmão Alemão*. Logo nas primeiras páginas, com direito à reprodução da carta encontrada, o narrador-protagonista revela a sua surpresa por descobrir, no miolo do livro *O Ramo de Ouro*, os vestígios de um passado desconhecido do cotidiano familiar no qual está inserido.

O gesto próprio de uma ação em curso. O manuseio de um livro. A interrupção de uma leitura para o mergulho no imediatismo do presente em informações de outro texto, que, epistolar, desvela a voz de uma personagem judia, acaba sendo não só a propulsão narrativa presente no romance, mas, sobretudo, o manancial inventivo dos sentidos postos no teor da matriz ficcional. Isso porque um texto sob texto figura como enquadre para a conformação da referência de realidade histórica constitutiva do relato que se conta:

Asa de inseto, nota de dez mil-réis, cartão de visita, recorte de jornal, papelzinho com garranchos, recibo da farmácia, bula de sonífero, de sedativo, de analgésico, de antigripal, de composto de alcachofra, há de tudo ali dentro. E cinzas, sacudir um livro do meu pai é como soprar um cinzeiro. Desta vez eu vinha lendo o Ramo de Ouro, numa edição

inglesa de 1922, e ao virar a página 35, dei com uma carta endereçada a Sergio de Hollander, rua Maria Angélica, 39, Rio de Janeiro, Sudamerika, tendo como remetente Anne Ernest, Fasanenstrasse 22, Berlim. Dentro do envelope, um bilhete batido à máquina em papel almaço amarelado e puído [...]. Escrito em alemão, cheio de maiúsculas, dele só posso entender o cabeçalho e a assinatura Anne com caligrafia inclinada para a direita. Sei que meu pai ainda solteiro morou em Berlim entre 1929 e 1930, e não custa imaginar um caso dele com alguma Fräulein por lá (BUARQUE, 2014, pp.8-9).

Esse início da narrativa, de algum modo, condensa, à revelia de todas as demais cenas, a expressão mais emblemática e simbólica daquilo que se projeta como o engenho ficcional que amarra o discurso literário. “Asa de inseto, nota de dez mil-réis, cartão de visita [...] de tudo ali dentro” (BUARQUE, 2014, pp.8-9) correspondem a fragmentos de vestígios deixados por outro no interior de um livro. Ou, ainda, a disposição material de sinais concretos da vida de alguém, o leitor que manuseou o livro. De modo figurativo, os mesmos sinais, motivo e razão da procura a ser realizada pelo narrador-protagonista como experiência de sua ação em curso na tentativa de encontrar informações sobre o passado familiar. O conjunto de vestígios no interior de um livro parece implicar a imagem da qual se serve a ficção.

Pelo arranjo dessa via, a leitura contínua, que se detém, mas também se restabelece sob nova expectativa no entrecruzamento de textos e signos, contempla a natureza da representação literária que o romance em análise sustenta ao apreender as referências do real empírico e histórico transfigurado por meio das possibilidades ficcionais da literatura. Conforme mencionamos, o sintagma de tempo “desta vez”, como conjunção, formaliza, em termos verbais, a ritualística da incidência de um mesmo ato, que não se esgota, tampouco encontra a solução de seu fim objetivo, pois permanece cintilante como particularidade de um tempo, sempre acionado presente, através da propriedade da narração.

De tal jeito, à par dessa incidência, a noção de real, tomado como referência, vigora já sob o filtro de uma mediação precedente: a linguagem, que se materializa enquanto forma discursiva, ora pertencente ao epistolar ora ao documental. E, assim por diante, em função, também, da inserção de fotografias no interior da obra literária. Nesse sentido, torna-se possível fisgar do trecho, “[...] sei que meu pai ainda solteiro

morou em Berlim entre 1929 e 1930, e não custa imaginar um caso dele com alguma Fräulein por lá” (BUARQUE, 2014, pp.8-9), a alusão de referência a um mundo determinado por certo contexto histórico, a Alemanha do começo do Século XX, sob a qual se arma o eixo da representação do romance de Chico Buarque.

Isso porque as potencialidades ficcionais de transfiguração mimética do real para a ordem do representativo não obedecem a uma lógica de nomeação própria do objeto do mundo referencial, externo à ficção, por meio de um significante sob os moldes da linguagem literária, formalizada de acordo com a chave estético-discursiva do gênero romanesco. Algo que, a título de lembrança, inclusive, distingue-se da verve de convenção mais canônica de sustentação formal do romance realista quando a este se apregoava, em conformidade com a crença de alcance de um *efeito de real*⁶³, a faculdade da representação plena do mundo a partir da apreensão mimética de seus elementos de realidade exterior.

Cabe dizer que, pelo contrário, a lógica da ficção, em *O Irmão Alemão*, no engenho de seu jogo verossímil, propõe-se a transfigurar a dimensão das formas de linguagem constitutivas do real, no plano inteiramente interdiscursivo. Não se trata da nomeação do mundo real em função dos desdobramentos formais da linguagem literária aos moldes escolásticos do realismo clássico. O real histórico já aparece travestido de representações discursivas que, de uma maneira ou outra, o significam, o nomeiam e já o fazem narrativa. E, portanto, denotam-no como discurso dadas as condições de linguagem.

Por isso, o emblemático da descoberta de uma carta escrita em alemão, que se reproduz nas páginas do romance. Ainda que o narrador-protagonista não apresente, num primeiro momento, o conteúdo completo de sua mensagem por desconhecimento do código linguístico em que está registrada. O texto de caráter epistolar, documental e/ou imagético, sob a vigência de uma rede interdiscursiva, simbolicamente articulada nas implicações da ação contínua do narrador-protagonista devido à sua intenção de personagem leitor, dimensiona a natureza da representação literária, seus meios de transfiguração ficcional que a forma

⁶³ Por *efeito de real*, entendemos tal qual Roland Barthes (1971) no conhecido ensaio homônimo em que o teórico analisa a composição do realismo burguês a partir da obra do escritor francês Gustav Flaubert.

do romance organiza e expressa no romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque.

O desembaraço dessas questões de análise possibilita-nos considerar que a via de abastecimento da ficção, na representação que emerge de outra forma linguagem para referenciar o real histórico dos fatos narrados, fomenta um discurso no romance que aporta, expressivamente, a figuração performativa do ato de leitura. Isso por meio daquilo que se encarna como a experiência das ações em curso, vivenciadas pelo protagonismo de um narrador também personagem.

O performativo apresenta-se como constitutivo do ato de leitura propriamente dito, sem que este esteja desdobrado ou carregado de uma intenção interpretativa de valoração crítica acerca do que se lê. Embora existam as credenciais de um conhecimento de literatura que legitima as qualidades do leitor, identificado nesse caso como o próprio narrador, conforme é possível inferir quando há a menção à obra do escritor Franz Kafka. A propósito, perfilado nessa conjuntura, faz-se possível apreender o recorte de perspectiva acerca do qual se narra, na qualidade de uma escolha, enquanto índice que efetiva um silenciamento enunciativo, um não-dito, no romance.

Por esse prisma, há, na narração, o teor de legitimidade do narrador-protagonista como um leitor que alcança, durante a trajetória de sua vida, em contraste com a do irmão consanguíneo, a experiência de formação intelectual certa vez inquirida pelo pai. Mas, essa mesma formação não se revela como um dispositivo de desdobramento influente para a convenção da narrativa. Isto é, não se tem aí a marca de uma relevância radical de definição de sentidos, pois, primordialmente, a ficção dá margem à leitura como uma ação fenomênica, por si mesma, muito longe de implicá-la a partir de um sentido de ordem pragmático no detalhamento do que possa representar enquanto visão de mundo. É, dessa maneira, que o próprio narrador não aparece implicado como objeto de sua narração a partir de uma natureza vinculada a uma noção de personagem. Interessa, apenas, o contingenciamento da leitura enquanto manifestação pura de um ato, e não como um modo de marcar uma posição de diferença ou de interpretação dos aspectos reais do mundo empírico.

Na perspectiva do narrador-protagonista, obscurece-se o particular de uma intenção de posicionamento efetivo em cima de ações abarcadas pelo universo narrado. O que emerge são as reticências no discurso da narração frente à esfera hipotética do real que se deseja apreender. Articulação que suspende qualquer objetividade para o relato da história,

pois a especulação também vai fazendo parte da narração do sujeito que enuncia. O leitor personagem do narrador maneja a especulação na tentativa de decodificação dos signos que encontra. É, assim, que a ficção se abre à natureza da significação e dos sentidos que a compõem em face da representação literária de um ato de leitura puramente performativo.

Nesse sentido, o que vai se consolidado é o recuo da objetividade do relato à medida que há a inserção de um lastro de projeções para a natureza dos eventos narrativos, “[...] e não custa imaginar um caso dele com alguma Fräulein por lá” (BUARQUE, 2014, pp. 8-9). Dentre os exemplos possíveis, podemos resgatar a passagem do romance em que o narrador-protagonista, no empenho de sua procura, consulta um afinador de pianos, de nome Lázar, sobre, em tese, o seu conhecimento de informações acerca do paradeiro de Heinz Borgart, o pianista que teria se casado com Anne Ernest, e que, portanto, figuraria como pai adotivo do irmão desaparecido:

Agradeço, pago os cafés, e já na calçada Lázar faz questão de me passar o seu cartão de visita para a improvável casualidade de eu topar com o tal pianista, dado que abundam na praça afinadores italianos de pouca confiança. Mas, a este ponto já me persuadi de que Heinz Borgart partiu mesmo no fim da guerra para refazer a vida na França, ou retomar na Alemanha a carreira de sucesso. Carreira de sucesso? Desejo boa sorte a esse senhor, diz Lázar, porque a maioria de nós meio que perdeu a mão depois da guerra. Ou você acha que na Orquestra Sinfônica de Budapeste eu era afinador de pianos?

De volta para a casa confiro a data, 21 de dezembro de 1931, em que Anne escreveu a carta ao meu pai, pelo visto sem noção do que estava por vir (BUARQUE, 2014 p. 67).

O trecho transcrito permite evidenciar que o fluxo do evento narrativo, a consulta que se faz sobre a existência de terceiros, depois de um café, “agradeço, pago os cafés, e já na calçada Lázar faz questão de me passar o seu cartão de visita [...]” (BUARQUE, 2014 p.67), é suspenso. Assim, recaem sobre o relato os termos de uma manifestação hipotética que depende, exclusivamente, da compreensão do narrador-protagonista em função do que recolhe de informações, “mas, a este ponto já me persuadi de que Heinz Borgart partiu mesmo no fim da guerra para

refazer a vida na França, ou retomar na Alemanha a carreira de sucesso [...]” (BUARQUE, 2014 p.67).

Assim, ainda que se tenha um convencimento acerca da ordem dos fatos, “já me persuadi”, a mesma precisão, imediatamente, é interdita em razão do aparecimento de uma dúvida, “carreira de sucesso?”. Essa dúvida, antes de tudo, coloca em xeque a natureza de qualquer informação objetiva sobre o andamento da vida do outro para, de novo, realocar a correlação conjectural, “de volta para a casa confiro a data, 21 de dezembro de 1931, em que Anne escreveu a carta ao meu pai, pelo visto sem noção do que estava por vir”. (BUARQUE, 2014 p.67)

O sintagma “pelo visto” reascende, então, o processo de narração que alça para o primeiro plano do lastro verbal o hipotético de que parte o narrador-protagonista para compreender os fatos narrados. O relato que estava na sequência do objetivo, a consulta ao afinador de pianos para a procura do paradeiro do irmão, pausa e, nele, imiscui-se o teor das projeções imaginativas do narrador-protagonista como tentativa de aproximar-se de alguma certeza acerca daquilo que deseja decifrar.

Exatamente por isso, o contínuo de movimento, o mesmo ato de leitura, “[...] confiro a data, 21 de dezembro de 1931, em que Anne escreveu a carta ao meu pai [...]” (BUARQUE, 2014 p.67). A certificação do narrador-protagonista ao observar a data sinaliza que o modo de acesso ao real se dá por meio dos signos presentes na forma de discurso material da carta, por isso a urgência expressa da decodificação através do assentamento de possibilidades especulativas.

A partir dessa tessitura que arma o engenho do romance em análise, torna-se possível considerar que a plausibilidade da narração se engendra no discurso narrativo, necessariamente, em função da lógica do arranjo ficcional que coloca em cena a representação de um ato performativo da leitura. O narrador-protagonista aciona o real histórico através das formas de linguagem que o constitui enquanto mediação do próprio discurso. O movimento de uma ação em curso que traduz a experiência de um leitor corresponde, então, à necessidade da decodificação dos signos. Essa decodificação possibilita acessar, e afinal apreender, a matéria que provém do desconhecido, daquilo que não se tem domínio de informações prévias, sobretudo, por responder à inserção de um passado escamoteado do eixo de relações familiares.

Nesse sentido, o mesmo discurso de narração que vacila sobre um relato de caráter objetivo, marcando o procedimento discursivo que orienta a inserção do hipotético, compactua com aquilo que se apresenta na diegese. Isto é, a ação em curso para a experimentação da leitura,

porque a forma como se conta assinala um reflexo de contingência para com a globalidade da representação do romance.

O processo de criação ficcional desdobra-se, portanto, na figuração de um personagem leitor, que suspende o real histórico diante do desconhecido, porque antes precisa decodificar aquilo que está cifrado em outros signos, conforme as formas de discurso que acessa. E desdobra-se também na desenvoltura enunciativa própria do sujeito da narração que vacila sobre o teor pragmático para dar margem à projeção hipotética de tentativa de apreensão do real. A plausibilidade do romance imiscui-se, então, na interface de um modo de narrar que perfila a representação de uma maneira de ler, performativamente, enquanto alcance de possibilidades hipotéticas para a decodificação dos signos inseridos nas formas de linguagem e de discurso.

3 Considerações finais

Através da análise da narrativa, torna-se possível discutir a formalização da obra de Chico Buarque no lastro da referência convencional para os romances em primeira pessoa, conforme as formulações mencionadas de Dal Farra (1978). Antes de tudo, resulta pertinente encaminhar o argumento de que o arranjo ficcional do referido romance não interpõe a narração sobre a diegese dos acontecimentos narrados, sobretudo, pelo teor de uma representação literária que emerge, imediatamente, do lastro de uma linguagem já constituída por signos, em tese, de apreensão da realidade histórica, tornados referências da criação ficcional.

A condição do narrador enquanto protagonista não está partida na necessidade de se colocar como o objeto do próprio discurso, pois a prerrogativa para a sua existência verossímil de ser ficcional necessita e reivindica a propriedade de um personagem na figuração de um leitor em ação, cujo ato responde à esfera performativa. Do contrário, não há sustentação plausível para um relato que é fruto do próprio desconhecimento, da ausência de domínio de informações prévias em relação ao mote narrativo, quando do empenho de procura por um ente desaparecido em meio ao contexto de barbárie nazista.

Por isso, não se trata de uma caracterização própria do policial, de uma investigação objetiva e pragmática a fim de alcançar a resolução de um mistério pontual. Trata-se da decodificação de signos de linguagem que estão justapostos à luz das credenciais de experiência de um leitor versado no conhecimento da literatura, tal como a identidade

de personagem que caracteriza o pai. Nesse sentido, a máscara que reveste a face de um autor-implícito, isto é, a narração articulada de um narrador-protagonista, nos termos de Dal Farra (1978), não conduz à expressão ilusória de uma dimensão de autoria, sendo verossímil a localização de reparos, objeções, incisões sobre o ato de escritura literária no romance em função de um conhecimento pleno do universo ficcional.

As páginas do romance de Chico Buarque invocam um narrador-protagonista que está desalojado de qualquer via expressiva de uma visão de mundo, a ponto de só aproximar-se do universo das ações narrativas à medida que avança sobre os desdobramentos da decodificação a par e passo de uma experiência de ação em curso, a leitura. Algo que, necessariamente, coloca o discurso da narração na emergência de um presente em relação ao passado de um real histórico referenciado. Assim, a autonomia para uma dissertação sobre os encaminhamentos ficcionais, no plano do protocolo de registro da escrita do romance, resulta bloqueada, improvável frente aos deslindamentos plausíveis do discurso global que a engenharia complexa da obra formaliza e resguarda.

Em última instância, a plausibilidade do discurso em análise entrega uma formalização de romance em primeira pessoa, sob a lógica de uma representação, que redimensiona a figuração ficcional clássica do narrador-protagonista no aproveitamento das possibilidades do arranjo discursivo da narração. Isso porque esta não responde à ficção de manejo da escritura do romance, como aporte de lastro verossímil, na semelhança de uma autoria cedida e compartilhada por um autor-implícito. A chave de significação que se constitui na obra de Chico Buarque arma, de maneira inversa a isso, uma fabulação representacional do ato performativo da leitura como o manejo de criação do romance na conformidade de sua engenharia verossímil e ficcional. Algo que o distancia de um romance tradicionalmente moderno em primeira pessoa, pois a sua lógica de representação se faz outra, sem referenciar a atividade de escritura ficcional, mas de leitura de um mundo real e histórico já codificado em muitas formas de linguagem. Assim, o romance de *O irmão alemão* reivindica do leitor uma compreensão sobre as formas de representação chamadas de simulacradas⁶⁴ em que o referente imediato

⁶⁴ Sem ser esta a proposta de discussão do presente artigo, mencionamos, apenas, que as noções de representação e simulacro na qual nos baseamos podem ser apreciadas a partir das reflexões de Baudrillard (1992), no ensaio intitulado *Simulacros e simulação*.

A representação do ato da leitura no romance em primeira pessoa: um estudo de caso a partir da obra *O irmão alemão*, de Chico Buarque | 189
não é mais o real empírico e social, mas outra forma autêntica de apreensão e representação desse real. Por isso, os sentidos e os seus efeitos de sentidos desses discursos não estão apenas na história de fabulação que apresentam, mas, sobretudo, nas relações que estabelecem entre outros textos e processos discursivos de representação, literárias ou não.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. *A posição do narrador no romance contemporâneo*. In: Nota de Literatura I. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BARTHES, R. *Efeito de real*. In: Vários autores. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BUARQUE, C. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- DAL FARRA, M. L. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

Recebido em: 25/08/2019

Aceito em: 23/09/2019